

UNIVERSITY OF COPENHAGEN



Hvad læser vi for?

Er litteraturens intersemoment semantisk eller psykodynamisk?

Kock, Christian Erik J.

Published in:
Edda

Publication date:
1994

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Kock, C. E. J. (1994). Hvad læser vi for? Er litteraturens intersemoment semantisk eller psykodynamisk? *Edda*, (4), 321-337.

Hvad læser vi for?

Er litteraturens interessemoment semantisk eller psykodynamisk?

Litteraturteoriens nøglebegreb: betydning

Når litteraturforskere beskæftiger sig med fiktion, er deres afgørende interessemoment at få *betydning* ud af den.

Tænk blot på den unavngivne litteraturprofessor fra Stanley Fish's *Is There a Text In This Class?* - hvis student stillede det spørgsmål der blev bogens titel. Professoren svarede at i hans timer *var* der en tekst, at den *havde* betydninger - "and I am going to tell you what they are".¹

Fish's projekt er ganske vist at benægte at litteraturforskningen på denne autoritative måde skal fortælle os hvad teksterne betyder, for betydninger er situationsafhængige. Men som bl.a. Jonathan Culler har kritiseret, forlader Fish på ingen måde det udgangspunkt at forskningens opgave er at fortolke tekster, dvs. fremsætte udsagn om deres betydning. Han leverer blot en ny fortolkningsteori (som nogle vil kalde relativistisk). Som han også selv siger med eftertryk: "like it or not, interpretation is the only game in town".²

Culler viser videre at to andre retninger, Northrop Frye's "mytiske kritik" og psykoanalytisk kritik som repræsenteret af bl.a. Frederick Crews, hylder det samme paradigme som faktisk har stået uantastet siden nykritikken: at det er litteraturvidenskabens funktion at fortolke de litterære værker - dvs. finde deres betydning. Der kommer nye metoder, nye spilleregler; men målet er uændret.

Også de retninger der fik deres opsving i 80'erne, nemlig semiotikken og dekonstruktionen, arbejder ud fra den uantastede antagelse at det interessante ved litteratur er betydning. Det gælder blot på andre måder: Semiotikken finder teksternes semiotiske grundstrukturer; dekonstruktionen bliver en slags drillenisse der får deres intenderede betydning til at krakelere.

Cullers egen holdning er at litteraturvidenskaben *ikke* skal have til opgave at fortolke værkerne. Han har et radikalt andet bud på hvad litterær semiotik bør være: en lære om de transaktioner der finder sted mellem tekster og læsere - i kraft af læserens "litterære kompetence".

Men også litterær semiotik i denne udgave antager uden videre at de transaktioner mellem tekster og læsere som det gælder om at kortlægge, er *fortolkningsprocesser* - læsernes indlæsning af *betydningsindhold* i teksterne: "Instead of attempting to legislate solutions to interpretive disagreements, one might attempt to analyze the interpretive operations that produce these disagreements (...) Such a program falls under the aegis of semiotics, which seeks to identify the conventions and operations by which any signifying practice (such as literature) produces its observable effects in meaning. (...) Such a semiotics would be a theory of reading and its object would not be literary works themselves but their intelligibility: the ways in which they make sense, the ways in which readers have made sense of them."³

På den ene side forlader Culler altså den præmis at litteraturforskning er fortolkning af værker; på den anden side falder det ham ikke ind at betvivle at også den art litteraturforskning han vil fremme, skal have sit centrum i begreberne fortolkning og

betydning.

Heller ikke i den empiriske "reader response"-kritik - der modsat semiotikken tillægger det stor værdi at se på konkrete læses transaktioner med litteratur - finder man på at betvivle at disse transaktioner skulle dreje sig om betydningsindhold. Ét frisk eksempel blandt flere er Elise Ann Hancocks undersøgelse "Exploring the Meaning-Making Process through the Content of Literature Response Journals: A Case Study Investigation"⁴, der med sofistikeret metodik slår fast at der er stor variation og kompleksitet i forskellige læsernes transaktioner med tekster; men allerede fra og med titlen tages det ikke desto mindre for givet at alle disse transaktioner handler om "meaning-making".

Der er kort sagt bred litteraturvidenskabelig enighed om at litteraturens interessemoment er dens betydningsindhold; forskellen er blot at nogle placerer dette indhold i teksten selv, andre i det "fortolkende fællesskab"; nogle interesserer sig for den "kompetente læser", andre for den konkrete læser, mens atter andre er mest grebet af hvordan betydningsindholdet forstås i dekonstruktion. At læsere kunne få andet udbytte af at læse fiktion end betydninger - at det kunne være andre interessemomenter der fik dem til at investere egen tid og egne penge i tilegnelsen af fiktion - det er en idé der næsten ikke findes i den nyere litteraturteoriens forståelseshorisont, selv ikke hos dens mest radikalt tænkende eksponenter som Culler.

Den psykodynamiske synsmåde

Hvad andet *kunne* overhovedet være læsers interessemoment bag det at tilegne sig fiktion? Er der et alternativ til "betydning", det herskende paradigmes urørlige nøglebegreb?

Freud udgav i 1905 en bog, hvori han havde sat sig for at finde det bærende interessemoment i en hel genre: vittigheder.⁵ Han havde med sin "Drømmetydning" 5 år før, og med sine "Tre afhandlinger om seksualteorien" (som han skrev samtidig med vittighedsbogen, men på et andet skrivebord) muliggjort en uøst ny bevidsthed om skjult betydning, som litteraturforskere og psykoterapeuter i resten af århundredet har trukket på. Derfor kunne man have ventet at netop han ville finde vittighedens centrale interessemoment i deres betydningsindhold.

Det gjorde Freud ikke. Hans teori om vittighedens interessemoment handler om *dynamik* og *psykodynamik*. I vittighederne fandt han et antal karakteristiske "teknikker" - for eksempel "sammenstrængning", "forskydning", "kontrast". Det er fysisk-mekaniske størrelser der har at gøre med energi, spænding, retning, bevægelse - eller med ét ord, dynamik. Tilsvarende forklarer han den tilfredsstillelse det giver at høre en god vittighed, ud fra hvad der sker med tilhørers psykiske *energi*. Vittigheder tillader i kraft af deres "teknik" tilhøreren en *besparelse af psykisk energi* - en energi som mobiliseres, men som der ikke bliver brug for, og som derfor udløses i latter.

Man kan betvivle denne teori; men det står fast at psykoanalysen skaber, der jo ellers var foregangsmand for det at finde skjult betydning i psykiske produkter, ikke definerer vittighedens særkende og interessemoment ud fra betydningsindhold, men ud fra dynamik - dynamik i teksten, der udløser dynamik i psyken.

I 1927 udgav Freud en afhandling om humor, som han også giver en psykodynamisk forklaring på: Humor tillader såvel afsender som modtager at opleve alvorlige og truende forhold i det virkelige liv på en uskadeliggørende måde; humor er en af de metoder, som det menneskelige sjæleliv har udviklet "um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen".⁶

Dette er helt på linje med vittighedsteorien. Når man læser humor, kan man *spare* de angst- og forsvarsmekanismer, som ellers ville være nødvendige over for de truende

fænomener som humoren neutraliserer.

Freud er ikke den eneste banebrydende psykolog der beskriver fiktionsteksters centrale evne med psykodynamiske frem for semantiske begreber. L.S. Vygotskijs første værk, "Kunstpsykologi", er båret af samme synsmåde: "a work of art," skriver han bl.a., "always includes an affective contradiction, causes conflicting feelings, and leads to the short-circuiting and destruction of these emotions".⁷ Han giver en interessant analyse af *Hamlet*, der gør det slående i hvor høj grad hans idé om kunstværker effekt ligner Freuds vittighedsteori. I *Hamlet* kommer den afsluttende katastrofe som resultat af et nyt plot: "When we reach that point we do not immediately realize that it is the point to which the tragedy has been carrying us all along (...) On the one hand we perceive the goal toward which the tragedy moves, and on the other hand we perceive its digressions as well (...) the two opposite levels of the tragedy are perceived as a single unit, for they merge in the tragic hero with whom we identify." Strukturelt set er det næsten som i en vittighed hvor tilhøreren også undertiden oplever noget af det fortalte som irrelevant i forhold til oplægget - men hvor pointen er at det ender med at vise sig relevant på en uventet måde. Den modsætningsfyldte struktur i *Hamlet* bevirker en udladning af energi hos tilskueren, og: "The greater the expenditure of nervous energy, the more intense is the effect produces by the work of art."⁸

Vygotskijs synsmåde på *Hamlet* leder ikke kun tanken hen på Freud og på den måde vittigheder fungerer på, men også på den første store tænker der beskrev litteraturens interessemoment som psykodynamisk frem for semantisk: Aristoteles. Hans berømte, men desværre uddybede katharsis-teori (Poetikken, 1449 b 15) handler jo om at tragedien "opvækker" frygt og medlidenhed og dermed bevirker en "(ud)renselse af disse". Dette er, hvordan det end fortolkes, en psykodynamisk, ikke en semantisk beskrivelse af tragediens interessemoment.

Disse psykodynamiske teorier er kun ret sporadiske ideer hos tænkere hvis hovedindsats ligger på andre felter. Men det væsentlige er at humanistiske tænkere af deres format overhovedet har rejst spørgsmålet om litteraturens interessemoment, og at de - på famlende vis - har søgt svaret i en psykodynamisk tænkemåde. Det beklagelige er ikke at deres teorier måske er primitive, men at kun ganske få litteraturforskere har fulgt dem op; i stedet har man enten helt forbigået spørgsmålet om litteraturens interessemoment, eller også har man ureflekteret antaget at fordi litteratur er tekst, må dens afgørende interessemoment være dens betydningsindhold.

Undersøgelsen

Indfaldsvinklen i denne artikel er at "menige læsere", ikke litteraturforskere, skal hjælpe med at røbe noget om litteraturens interessemoment. Litteratur skrives til menige læsere der investerer deres egen tid og egne penge i den, ikke til forskere der bliver betalt for hvad de gør. Og de der selv skal betale for hvad de finder interessant eller værdifuldt i litteratur, har måske en intuitiv men autentisk indsigt i hvad der er dens særlige interesse og værdi.

Det hjælper dog næppe at bede læsere eksplicit angive hvad *de* synes er litteraturens interessemoment. Det vil antagelig kun give yderst vage svar.

Vi vil nærme os spørgsmålet anderledes end andre empiriske studier, nemlig ved at bede læsere selv nævne *de konkrete steder i litteratur (eller film) som de i højest grad har været fascineret eller grebet af*.

At vi har taget film med i spørgsmålet, er måske diskutabelt, men dette medie konkurrerer med skreven litteratur om at være tidens hovedleverandør af intense

fiktionsoplevelser. De der betvivler dette, kan evt. se bort fra de eksempler nedenfor der stammer fra film.

Vi beder altså ikke om generelle formuleringer, men om eksempler på passager som har virket i særlig grad gribende eller fascinerende. Disse passager beder vi læserne forsyne med korte, intuitive kommentarer om hvorfor eller af hvad de var fascineret.

Metoden bygger på den tro at vi bedst kan nå frem til interessante hypoteser ved at starte med konkrete teksteksempler; analysen vil vi forsøge at levere selv.

Netop på grund af ønsket om det konkrete beder vi ikke læsere om at nævne hele værker, men korte udsnit. Dermed får vi dels mere specifikke udsagn om specifikke fænomener, dels kan vi bedre lave detaljeret tekstanalyse. Havde vi bedt læsere om at nævne hele værker - romaner, film, osv. - ville det være langt sværere at slå ned på hvilke specifikke egenskaber i værkerne der havde skabt fascinationen.

Ikke helt tilfældigt vil vi altså se på passager af samme størrelsesorden som de vittigheder Freud analyserede; og vi prøver også at følge en ganske tilsvarende metode.

Men strider det at bruge korte passager som udgangspunkt ikke mod det dogme at vi kun kan udtale os om dele af et værk ved at se det i sin helhed?

Nej, for de læsere som i undersøgelsen her nævner små dele af værker, *har* læst værkerne i deres helhed. Den fascination de finder i delene, er derfor betinget af helheden. Metoden indebærer altså ikke at man kan eller skal læse små passager løsrevet; men den anerkender at f.eks. visse passager i en roman kan have en hierarkisk højere placering for en læser end andre - at "lavere" placerede passager eventuelt kan være "midler" for højereplacerede, der er "mål" - som måske igen kan være i en "middel"-relation til endnu "højere" passager. En sådan antagelse er plausibel, bl.a. i betragtning af at man på alle niveauer inden for semiotiske og lingvistiske systemer finder lignende hierarkiske strukturer.

Og hvis vi kan antage sådan et hierarki i læserens tilegnelse af et værk, så kan det også være et argument for metodens værdi: Ved at se på de hierarkisk "højeste" passager i teksterne (dem som mest er "mål" og mindst "middel") har vi en bedre chance for at komme tæt på hvad der for læsere er målet, interessemomentet, med at læse litteratur.

Et andet diskutabelt punkt er selve det at vi beder læsere pege på passager som har *grebet og fascineret* dem. Man kunne sige at vi dermed foregriber hvad vi vil have ud af undersøgelsen.

Men spørgsmålet udelukker ikke at læsere kan pege på passagernes betydningsindhold som interessemoment; vi har blot holdt den mulighed åben at det *kan* være noget andet end betydning der fascinerer. Alle anerkender jo at fortolkning eller betydning i en eller anden forstand er centrale i læsning; faren er snarere hvis man ureflekteret tror at der mellem tekster og læsere *kun* foregår "fortolkning". Måske vil vi med denne undersøgelses metode nå frem til at læsere, mens de læser, selvfølgelig fortolker og søger efter betydning - men at denne type processer er midler til at realisere et overordnet interessemoment, hvorimod det herskende litteraturteoretiske paradigme i højere grad gør betydning til et mål i sig selv.

Kort sagt: Vi har bedt et antal almindelige læsere fremlægge og kommentere eksempler på hvad de gribes af i fiktionsværker. Heri håber vi at finde et destillat af hvad der for almindelige læsere er det centrale interessemoment i deres transaktioner med litteratur.

Nogle konkrete oplysninger: Deltagerne i undersøgelsen var et hold på 19 1. års retorikstuderende ved Københavns Universitet. Altså velartikulerede yngre mennesker med mindst 12 års skolegang bag sig, og for enkelte et par års universitetsuddannelse - men ikke med formel skoling i litteraturvidenskab eller lignende. De afleverede deres udvalgte passager

Fejl! Ukendt argument for parameter.

og deres korte kommentarer skriftligt - og forelagde dem desuden mundtligt til samtale i klassen, en samtale som dog ikke har spillet ind i undersøgelsen.

Passagerne er citeret i deres helhed, og efter bedste skøn er gengivet alt det centrale i hver af kommentarerne. Der er ikke tale om et udvalg, der er særligt egnet til at støtte en bestemt tese; alle bidrag er med. Læsernes egne kommentarer er sat med anførselstegn omkring, mens passagerne er sat indrykket. Deltagernes navne er ændret, dog fremgår hver deltagers køn. Gennemgangen af eksemplerne er samlet i grupper omkring fire nøglebegreber; nogle eksempler optræder i flere grupper.

Intensitet

En stor gruppe af passager er valgt for den *intensitet* de har.

Eksempel A. Anne er en af dem der nævner intensitet - med henvisning til Johannes V. Jensens *Kongens Fald*:

"J.V.J. forstår at vise dødens mange ansigter, og gør det i et så gribende, intenst og præcist sprog, at jeg uden besvær kan visualisere den beskrevne situation. Tit føler jeg mig ligefrem "kastet" ind midt i historien, og kan næsten føle dens stemninger på min krop." Anne citerer denne scene:

Stormen slaar Rytterens Askekappe tilside, han sidder nøgen i de bare Knokler, Sneen piber i hans Ribben. Det er Døden, der er ude at ride. Kronen sidder ham paa tre Haar, Leen peger i Triumf bagud.

Døden har sine Luner, det falder ham ind at staa af, da han ser et Lys i Vinternatten, han giver sin Hest et Slag over Krydset og den springer op i Luften og er væk. Nu gaar Døden Resten af Vejen som et Menneske, der har glemt sine Bekymringer hen og drysser aandsfraværende afsted.

Paa en Gren sidder en Krage i den snestribede Nat, dens Hoved er meget for stort til Kroppen, den ser genkendende paa Vandringsmanden og tindrer med Perleøjnene, den skrukker og ler lydløst, klapper Næbbet uhyre vidt op, og Tungebrodden staar den langt ud af Halsen, den er lige ved at falde ned fra Grenen af Grin. Den bliver ved med at se efter Døden med gennemtrængende Lystighed.

Døden sejler videre. Pludselig er han ved Siden af en Mand, han slaar ham med Fingrene paa Ryggen og lader ham ligge. (Afsnittet "Døden", 1956-udg., s. 76.)

Eksempel B. Bettina er også inde på en faktor der har at gøre med intensitet. Hun beskriver en scene fra Peter Weirs film *Døde poeters klub* og tilføjer at "det der ofte bevæger mig på film og i litteratur, er scener der er forløsende i en eller anden forstand".

Filmen foregår på en kostskole, hvor en ny lærer, Mr. Keating, tager utraditionelle undervisningsmetoder i brug. Han bringer i løbet af scenen, ved hjælp af stadig turring og udfordring, en indesluttet elev til med ét at komme frem af sin skal: Pludselig tør han godt fremsige det digt han har skrevet. Bettina beskriver videre:

"Ordene strømmer ud med større og større intensitet og sensualitet. Mr. Keating går et skridt tilbage og overlader Jeremy til sig selv. Jeremy fortsætter og talen stiger i styrke og tager mere og mere form af følelsesladede udbrud. De sidste strofer råber han ud mod sine klassekammerater.

Klassen er tavs. Ikke en lyd, ingen bifald, alle holder vejret. Mr. Keating går stille hen mod Jeremy, der har åbnet øjnene og står helt udmattet. Mr. Keating lægger sine hænder på Jeremys skuldre og trækker ham lidt til sig. Så hvisker han, så ingen andre i klassen kan høre det: - Don't ever forget this ..."

I sin beskrivelse betoner Bettina flere gange at scenen indeholder en "stadig

Fejl! Ukendt argument for parameter.

acceleration" - op til det forløsende klimaks, efterfulgt af stilhed.

Et sådant formelt forløb, kunne man føje til, kendes ikke mindst fra musik. Selve opbygningen til det meget intense og "forløsende" øjeblik er i høj grad ansvarlig for det stærke indtryk.

Eksempel C. På tilsvarende vis finder Cæcilie en scene fra Stanley Kubricks film *Barry Lyndon* kendetegnet af "følelsesmæssig intensitet". Det er scenen hvor den unge Barry og grevinde Lyndon møder hinanden - ifølge Cæcilie "et møde så intimt, bevægende og rent skildret, at det griber mig hver eneste gang jeg ser det". Hun betoner at scenen kun varer "få minutter", og at den er "uden ord". Personernes bevægelser er få, små og langsomme. Scenen har, siger hun, et "mættet indhold", og hun nævner klipperytmen: På fire minutter er der fjorten indstillinger, hvoraf de sidste ni på skift viser Barrys og grevindens ansigter i længere og længere tid. "Derved opbygges den fortættede fornemmelse af en stadig stigende, følelsesmæssig intensitet".

Underlagt høres den langsomme sats af Schuberts Es-dur trio, "ligeværdig med billedet, betydningsbærende og forstærkende". Den anslår en melankolsk grundstemning, "der langsomt, ubønhørligt udvikler sig med stor styrke og lidenskab".

Atter er det altså i høj grad scenens musikalsk-dynamiske form, dens gradvise stigning, der skaber dens intensitet. Betydning nævnes - som noget musikken har; men denne betydning, som i øvrigt ikke fortolkes nærmere, opfattes som et middel til at skabe scenens intensitet, snarere end det omvendte.

Eksempel D. Også David beskriver en filmscene med underlagt klassisk musik - i dette tilfælde "valkyrieridtet" fra Wagners *Die Walküre*, der er brugt i Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*.

Man ser en helikoptereskadre gå på vingerne for at angribe en nordvietnamesisk styrke ved en flodmunding. Manøvren starter ved daggry, med opgående sol og en trompetér der blæser reveille. Disse billeder, skriver David, "griber os fordi de med de store elementer, ilden og vandet, taler til vores følelser om det storslåede i at være menneske. Når øjnenes indtryk har gjort sit bruger instruktøren Wagners musik til at tale endnu mere til vores høje følelser. Musikken er en direkte leflen for det stærkt emotionelle i mennesket, det pathetiske." Denne "voldsomme stemning af storslåethed og pathos" bibeholdes ved musikkens hjælp "ind i selve kamphandlingen" - med huse der brænder, og kroppe der slynges gennem luften.

Vi vil vende tilbage til denne beskrivelse, fordi den er et slående eksempel på fascinationen ved forening af modsætninger. Men her kan vi nøjes med at konstatere at det er *styrke* eller *intensitet* der er det gennemgående træk både i scenen og i den stemning den har udløst: Ord som "stor", "storslået", "høj", "stærkt emotionel", "voldsom" repræsenterer denne fællesnævner.

Eksempel E. Intensitet skabt ved "musikalske" midler er også en af de egenskaber Eva fremhæver ved en passage fra Milan Kunderas *Tilværelsens ulidelige lethed*. Hun har valgt denne elskovsscene mellem Franz og Sabina:

Ligesom han tiltrækkes af lys, tiltrækkes han af mørke. Han ved at det i vor tid anses for komisk at slukke lyset når man elsker, og derfor lader han en lille lampe være tændt over sengen. Men i det øjeblik han trænger ind i Sabina, har han lukkede øjne. Den fryd han oplever kræver mørke. Dette mørke er skært og rent, uden forestillinger og syner, dette mørke har ingen ende, ingen grænser, dette mørke er det uendelige, hver enkelt af os bærer

Fejl! Ukendt argument for parameter.

i sig selv. (Ja, søger man det uendelige må man lukke øjnene!)

I det øjeblik han føler fryden brede sig gennem kroppen, udvider han sig og smelter sammen med sit mørkes uendelighed, bliver selv uendelig. Men jo mere en mand forstørres i sit indre mørke, des mere formindskes han i sin ydre skikkelse. En mand med lukkede øjne er en ruin af en mand. Dette syn frastøder Sabina. Hun vil ikke se på Franz og lukker derfor selv øjnene. For hende betyder dette mørke imidlertid ikke det uendelige, mne slet og ret misbilligelse af det sete, negering af det sete, en vægren ved at se.

Dette er "smukt skrevet," kommenterer Eva, bl.a. fordi "mange ord går igen (mørke, mand, se ...), mange sætninger bygget ens op (ubestemt subjekt - verbum ... særligt l. 4-7); hvilket giver sproget en rytme og herved en poetisk virkning".

Gentagelse, parallelisme, rytme fremhæves i denne kommentar - igen egenskaber som er formelt-dynamiske, og som er centrale i musik. Det er derimod ikke egenskaber som umiddelbart har med betydning at gøre: De har ikke noget bestemt betydningsindhold knyttet til sig. Men de har *muligheden* for at være betydningsbærende - de er hvad Susanne K. Langer kalder "unconsummated signs".⁹ Vi ser altså det interessante fænomen at når en læser skal pege på det mest fascinerende i en tekst, peger hun ikke på dens betydningsindhold, men på egenskaber, der har mulighed for at stå som *udtryksside* - for et ikke-identificeret betydningsindhold.

Eksempel F. Fies eksempel på en gribende tekst er fra Johannes' Åbenbaring (21, 1-7):

Og jeg så en ny himmel og en ny jord; thi den første himmel og den første jord var forsvundet, og havet var ikke mere. Og jeg så den hellige stad, det ny Jerusalem, komme ned fra Himmelen fra Gud, rede som en brud smykket for sin brudgom. Og jeg hørte en høj røst fra tronen sige: "Se, nu er Guds bolig hos menneskene, og han skal bo hos dem, og de skal være hans folk, og Gud skal være hos dem, og han skal tørre hver tåre af deres øjne, og der skal ingen død være mere, ej heller sorg, ej heller skrig, ej heller pine skal være mere; thi det, som var før, er nu forsvundet." Og han, som sad på tronen, sagde: "Se, jeg gør alting nyt." Og han siger: "Skriv, thi disse ord er troværdige og sande."

Og han sagde fremdeles til mig: "De er opfyldt. Jeg er Alfa og Omega, begyndelsen og enden. Den, der tørster, vil jeg give af kilden med livets vand uforskyldt. Den, som sejrer, skal arve dette, og jeg vil være hans Gud, og han skal være min søn.

Fie anfører også en senere passage:

Og der skal ingen nat være mere, og de trænger ikke til lys fra lampe eller fra sol, thi Gud Herren skal lyse over dem; og de skal være konger i evighedernes evigheder.

Uanset om man vælger at tro på dette budskab, kommenterer Fie, "så tror jeg ikke, at man kan undgå at blive grebet af den "højtidelighed", som præger teksten. Gentagelserne: " .. der skal .. ingen være", "ej heller .." og ord som fx. "sorg", "død", "lys" (contra) "mørke" er bl.a. med til at skabe denne stemning." "Højtideligheden", kan vi tilføje, er ikke en betydningsegenskab, for teksten handler ikke på nogen måde om højtidelighed; den er en psykodynamisk egenskab, fordi den kendetegner den stemning læsninger fremkalder hos læseren.

Eksempel G. Passagerne fra Johannes' Åbenbaring, og den tilhørende kommentar, minder om den passage Grete har valgt, fra Kahlil Gibrans *Profeten*:

Da talte Almitra atter og sagde: Og hvad om ægteskab herre?

Fejl! Ukendt argument for parameter.

Og han svarede:
Sammen blev I født, og sammen skal I forblive.
Når dødens hvide vinger øder jeres dage, skal I forblive sammen.
Ja, sammen skal I forblive, endog i Guds tavse erindring.
Men lad der være afstande i jert samvær.
Og lad himlens brise danse imellem jer.

Elsk hverandre, men gør ikke kærlighed til en forpligtelse.
Snarere skal den være som vuggende vande mellem sjælenes kyster.
Fyld hinandens bæger, men drik af hver sit.
Giv hinanden af jert brød, men spis ikke af samme skive.
Syng og dans tilsammen og vær glad, men lad dog hinanden alene.
Ligesom lut'ens strenge er alene, omend de sitrer med samme melodi.

Giv jeres hjerter, men ikke som hinandens besiddelse.
Thi kun livets hånd kan rumme jeres hjerter.
Og stå sammen, men dog ikke for nær hinanden.
Thi templets søjler er adskilt,
Og cypressen og egetræet vokser ikke i hinandens skygge.

Grete beskriver bogens virkning med et psykodynamisk begreb: "denne bog "løfter mig op" af dagligdagens suppedas, og nærmest gør mig til et unikt menneske"; den "giver mig oplevelsen af at jeg er et værdifuldt menneske". Denne "løftelse", mener Grete, giver teksten "med sin symbolik og sit ordvalg".

Hvad kendetegner da tekstens symbolik og ordvalg? Som hos Fie bl.a. gentagelserne - dels de ordrette, f.eks. "sammen skal I forblive", og dels de varierede, hvor den samme tanke kommer flere gange efter hinanden, men med forskelligt ordvalg og billedsprog. Den slags gentagelsesfigurer er netop typiske både for de mere "profetiske" dele af Bibelen og for folkelig sang og poesi over det meste af verden.¹⁰

I alle disse tilfælde medvirker de til at give teksterne en musikalske egenskab og dermed en intensitet som "løfter" dem over daglig tale. Stiltræk af dynamisk art bevirker den "løftelse" som ifølge Grete findes i teksten - og som på det psykodynamiske plan bevirker en "løftelse" af hende selv.

Modsætning

Modsætning er den tekstegenskab der nævnes oftest som årsag til grebethed og fascination.

En generel definition på den art "modsætning" der er tale om kan være at to stærkt kontrasterende elementer er anbragt meget tæt på hinanden.

Modsætningen kan f.eks. bestå mellem to scener eller faser i handlingen som følger lige efter hinanden. Det kan ske ved at der sker et brat "omslag" enten fra lykke til ulykke eller den modsatte vej.

Eksempel H. Sådan et omslag har Holger beskrevet i Graham Greenes roman *Manden i tågen*. Hovedpersonen, der er på flugt fra sine fjender, har fundet et skjul hos en pige der bor ensomt i en skov. De to forelsker sig, trods hans frygt for forfølgerne. Da han en dag vender hjem til huset efter nogen tids fravær, frygter han at de måske har været der.

Holger refererer scenen sådan:

"Han kommer hen til huset og det er helt tydeligt, der har været nogen. Der går lang tid før han tør gå indenfor. Han er nødt til at gå ind. Nu ved han med sikkerhed at der er sket

hende noget, det ved man også som læser. Men da han kommer ind ad døren, sidder hun bare henne ved det massive træbord. Han ånder usigeligt lettet op, men så ser han at hun er død, slået ihjel af smuglerne som har gemt sig i et tilstødende værelse og nu kommer frem for at stille ham til ansvar, som om de ikke har gjort det værst tænkelige i hele verden ... Det går i sort."

"Den intensitet bogen rummer," skriver Holger, "gjorde mig totalt chokeret da det gik op for mig, at hun fandme var død. - Ligesom hovedpersonen, havde jeg fortrængt den fatale chance, han tog.

Den ramte mig dybt, som når noget viser sig, slet ikke at være, det man troede det var."

Det Holger peger på her, er en af de mest klassiske virkninger i verdenslitteraturen. Den er beskrevet af Aristoteles i Poetikken (1452 a 22), hvor den kaldes "omslag" (περιπτεσις). Scenen indeholder to omslag lige efter hinanden: 1) da hovedpersonen anser pigen for død, men så indbilder sig at hun alligevel lever (omslag fra ulykke til lykke); 2) da han erkender at hun virkelig er død (fra lykke til ulykke). Han erkender også det han havde fortrængt: den "fatale chance, han tog" ved at flytte ind hos pigen. Det at erkende hvad man "burde" have set for længst, er ifølge Aristoteles den anden store virkning som kendetegner den sande tragedie. Han kalder den *ὑποπόστασις*, "gen-erkendelse" (1452 a 29ff).

Anne (sml. eksempel A) fremhæver også omslag mellem modsætninger, dog på beskrivelses- snarere end handlingsniveauet. Det finder hun hos Johs. V. Jensen, der i de malende beskrivelser i *Kongens Fald* "bevæger sig lige fra det ekstremt afskyelige til det ekstremt smukke, ofte med meget bratte overgange".

Passagen fra *Tilværelsens ulidelige lethed* (eksempel E) indeholder ligeledes - ifølge Eva - et stærkt virkende omslag mellem to modpoler: "Stemningen af noget smukt, fint, dybt og højtsvævende, som skabes igennem beskrivelsen af Franz' oplevelse af mørket, falder fuldstændig til jorden ved Sabinas dom, at "en mand med lukkede øjne er en ruin af en mand".

I disse eksempler sker omslag (og erkendelse) fra det ene sekund til det næste. Men en anden intens form for modsætning er den der består på det tættest mulige hold, nemlig inden for ét og samme element. Som i det følgende eksempel, der undtagelsesvis refererer til et helt værk:

Eksempel I. Ida giver Milos Formans film *Amadeus* denne kommentar: "Filmens *genialitet* er at den viser os Mozart på godt og ondt ... Var der hos Mozart nogen forskel på livsglæde og dødsdrift? ... Den vanvittige og smittende glæde, men altid behersket af tanken om døden, forgængeligheden." Hvad der ifølge Ida skaber filmens fascination, er altså at de to modpoler, glæden og døden, er til stede på samme tid.

Et tilsvarende fænomen, men inden for en kort passage, finder vi i dette eksempel:

Eksempel J. Jette citerer en passage fra Dorrit Willumsens *Marie*, hvor den unge Marie Tussaud (senere skaber af det berømte voks-kabinet) konfronteres med liget af en hun har kendt godt, nemlig den unge dronning Elizabeths hofdame, Jeanne - guillotineret af de revolutionære:

Lugten af blod slår mod hende. Hun ser instinktivt væk fra snittet gennem halsen. Tårerne presser sig frem bag øjenlågene og brækket fylder hendes mund. Hun kaster op mens hun forsøger at vende ansigtet bort, for ikke at såre den afdøde og for ikke at få noget på tøjet.

Fejl! Ukendt argument for parameter.

Jette kommenterer: "Jeg tror, det er den direkte konfrontation med døden sammenholdt med det nære forhold hun havde til hoffet, der gør dette sted stærkt." I det Marie ser, er der på én og samme gang kvalmende gru og kærlig fortrolighed. Jette fremhæver en detalje: "At hun vender ansigtet bort for ikke få noget på tøjet".

Eksempel K. Også Kaj peger på en scene hvor to tilsyneladende helt modsatte bevægelser er forenet i samme situation. Det er slutningen af Astrid Lindgrens *Brødrene Løvehjerte*. De to brødre Jonatan og Tvebak befinder sig i eventyrriget Nangijala; Jonatan er blevet lammet i kamp mod en drage; for at de kan forblive sammen, skal de sammen tage springet ind i det hinsidige land Nangilima - via døden. Det er Tvebak der fortæller:

Så kom natten og mørket over Nangijala, over bjerge og floder og dale. Jeg stod på kanten af afgrunden med Jonatan på ryggen. Hans arme lå om min hals, og jeg mærkede hans åndedrag mod mit øre. Hvor åndede han roligt og naturligt! Slet ikke som jeg ... Jonatan, min broder, hvorfor er jeg ikke lige så modig som du?

Jeg så ikke dybet foran mig, men vidste, det var der. Jeg behøvede kun tage et skridt ud i mørket, så ville alt være overstået. Det ville gå hurtigt.

"Tvebak Løvehjerte," sagde Jonatan, "er du bange?"

"Nej ... jo, jeg er bange! Men jeg gør det alligevel, Jonatan, jeg gør det nu ... nu ... og så vil jeg aldrig mere være bange. Aldrig mere være ba..."

"Jonatan, jeg ser lyset fra Nangilima! *Jeg ser lyset!*"

"Det er så sørgeligt og alligevel så glædeligt, og jeg havde lyst til både at le og græde," kommenterer Kaj. Personerne i bogen skal *både* dø *og* forløses; de gruer for udslettelsen mens de ser lyset. Denne stærkt dynamiske modsætning bevirker et lige så modsætningsfyldt psykodynamisk fænomen hos læseren, der både vil le *og* græde - på én gang.

Eksempel L. Modsatte impulser på én gang er også kendetegnende for en passage Lotte har fremhævet - fra en forfatter der ligesom Astrid Lindgren har meget stor populær appel, omend til et andet publikum. Der er tale om Ayn Rand's *Kun den stærke er fri*.

Bogens heltinde, Dominique, ser for første gang dens flotte helt, Roark, da han halvnøgen arbejder i et stenbrud. Lotte refererer scenen let ironisk: "Tøjet og støvet klæber til hans (guddommelige) krop, blodårerne pulser under hans bronzehud og han knokler. Dominiques silkerobe blafrer elegant i vinden" - her er klart tiltrækning. "Hun kan ikke glemme den svedende skikkelse i bruddet, og vender efter tre dage og megen selvransagelse tilbage til stenbruddet. Ingen Roark. Dagen efter står han igen ved boret:"

Hun håbede han havde været i fængsel. Hun tænkte på, om man mon piskede fanger nu om dage. Hun håbede det. Hun mærkede en synkende fornemmelse ved tanken - samme følelse, hun havde haft som barn, når hun drømte, at hun faldt ned ad en høj trappe. Men fornemmelsen af at synke sad i maven.

Hun vendte sig brat om og gik bort fra stenbruddet.

Relationen mellem de to udvikles - ved at de taler stolt og aggressivt til hinanden og "smiler foragtligt". Lotte kommenterer: "Det er kontrasten, det at folk handler anderledes end forventet, der er så brillant." Vore personer følger stærk gensidig tiltrækning ("i maven"), mens de i det ydre udtrykker præcis det modsatte. På samme tid.

Eksempel M. Et helt særligt tilfælde af at modsatte egenskaber er til stede på samme tid har

Fejl! Ukendt argument for parameter.

Mette fremhævet: en passage fra Oehlenschlägers *Sanct Hansaften-Spil*. Den københavnske borgerfamilie er taget i Dyrehaven og skal have sig lidt mad:

Her, under Egenes Lye, hvor Vinden vifter saa kiöligt,
ville vi sætte os ned om det simple, landlige Træbord,
som af to Pæle bestaaer og tvende hövlede Brædder
(osv.)

Det vi har her, er en småborgerlig scene med helt prosaisk indhold - beskrevet i homeriske hexametre! "Jeg kan godt lide den sjove kombination af de smukke vers og det dagligdags emne," kommenterer Mette. "Versene tilfører det dagligdags værdighed," mener hun. Andre kunne mene at effekten af at "hövlede Brædder" skal udgøre de to sidste fødder i et hexameter, er komisk. Højtidelig - og latterlig.

Man kunne så hævde at det Mette har påpeget, netop er en *betydningseffekt*. Imidlertid ville det være at udvide begrebet betydning så meget at det bliver tomt. Betydning vil sige denotation, et indhold der formidles af et udtryk. Men uanset om passagens tolkes derhen at det dagligdags bliver værdigt, eller at det højstemte bliver latterligt, så det næppe et sådant *betydningsindhold* der fascinerer Mette; det er selve den indeholdte modsætning, eller som hun siger, "kombination". Morskaben ved passagen er ganske analog med hvad vi kender fra komisk drama eller film, når vi møder en selvhøjtidelig, fiktiv person, som vi kan se er latterlig. Interessemomentet er ikke det ret ligegyldige udsagn eller betydningsindhold at "denne person er latterlig", men derimod at hans højtidelighed tillige er latterlig, og at vi kan se det - mens han ikke selv kan.

Modsatte impulser på samme tid appelleres der også i høj grad til i den blodige scene fra *Apocalypse Now!* som David havde valgt (eksempel D). Han skriver: "Og her ligger det utrolige paradoks: det er stadigvæk flot ... Det er dette paradoks der virker så stærkt på mig. Jeg oplever at volden og døden med al dens meningsløshed bliver fremstillet så det er smukt."

En fællesnævner for disse "modsætnings"-oplevelser kunne være at man som læser eller tilskuer "får to oplevelser på én gang". Der er en slags "Tag-to-betal-for-én"-effekt; hvor de fleste dagligdags oplevelser kun har én dominerende følelseskarakter, vil intense kunstneriske oplevelser ofte have to, modsat rettede.

Økonomi

"Tag-to-betal-for-én"-egenskaben er beslægtet med en anden type oplevelser, som nævnes af flere deltagere. De er kendetegnet ved "mættethed", eller om man vil, *økonomi*. Udtrykket er *lille*, samtidig med at indholdet er *stort*. Men det er ikke indholdet som sådant der griber; det er derimod selve den kontrast-*relation* der består - mellem indholdets storhed og udtrykkets lidenhed.

Et eksempel er den scene fra *Tilværelsens ulidelige lethed*, som allerede er nævnt. Eva siger: "Scenen er "mættet" med budskaber, refleksioner (til gengæld ikke megen handling). Masser af ting fortælles og kan tolkes ud fra denne lillebitte bid tekst. Både omkring vore hovedpersoner og mennesker generelt (bl.a. erkendelsen af hvor subjektivt vi oplever "verden": i den samme situation oplever vi hver især vidt forskellige ting)".

At nogle få ord, eller måske slet ingen, kan fortælle meget, er også - ligesom "modsætnings"-fænomenet - en af de teknikker Freud finder i vittigheder. Formlen beskriver også i en vis forstand det centrale virkemiddel i fiktion: de konkrete, talende detaljer, dem

Brandes kalder "det uendeligt små". Det er dem der får læseren til at blive aktiv, at "indleve sig" i fiktionen.¹¹ Marie i Dorrit Willumsens roman vender ansigtet bort fra den døde hofdame "for ikke at såre den afdøde og for ikke at få noget på tøjet". Jette kommenterer: "Den lille detalje, at hun vender ansigtet bort for ikke at få noget på tøjet, er typisk for Dorrit Willumsens indlevelsesevne; - en kvinde-reaktion."

Eksempel N. Så meget, sagt med så lidt - sådan kan man også sammenfatte Nanettes kommentar til Shakespeares sonet nr. 18 ("Shall I compare thee to a summer's day"). "Digtet indeholder de tre komponenter der altid har fascineret mig, nemlig: 1. Naturen 2. Kærligheden 3. Evigheden". Digtet giver os disse tre begreber "forenet i ét" - "det er en global lidenskab. Det er smukt."

Økonomi kan tillige være med til at forklare Cæcilies fascination af kærlighedsscenen fra filmen *Barry Lyndon* (se eksempel C). Den "intense" og "mættede" oplevelse hun synes scenen giver, har at gøre med at der i det ydre udtryk sker lidt, men indholdsmæssigt meget. Man kan sige at "økonomi"-fornemmelsen er én realisation af "kontrast"-oplevelsen - med "meget" og "lidt" som de kontrasterende poler.

Eksempel O. Olga berører et lignende tema. Det sker i tilknytning til slutningen af Fitzgeralds *Den store Gatsby* (i Ove Brusendorffs danske oversættelse):

Som jeg sad der og grublede i mørket, tænkte jeg på Gatsbys undren, da han første gang fik øje på den grønne lygte for enden af molen ovre hos Daisy. Han var kommet hertil langvejs fra, og han må have følt sig så nær ved sine drømmes mål, at han næsten ikke kunne undgå at nå det. Han vidste ikke, at det allerede lå bag ham, et sted dér bagude på den anden side af byen, hvor republikken strækker sig mørk og stor under nathimlen.

Gatsby troede på det grønne lys, den svimlende fremtid, som år for år rykker længere bort fra os. Den slap fra os denne gang, men det gør ikke noget - i morgen skal vi nok løbe hurtigere, række længere ... Og så en skønne morgen -

Derfor ligger vi da her som både, der hugger mod strømmen og stadig føres tilbage, ind i fortiden.

Olga skriver:

"Disse linjer har gjort stærkt indtryk på mig, fordi de faktisk indeholder *hele* bogens budskab, uden at dette siges direkte formående.

Fortælleren udtrykker sig dels v.h.a. et symbol der er brugt gennem hele bogen ("det grønne lys" = håbet), og bruger til sidst et utrolig flot billedsprog, der er så enkelt men som dog rummer hele essensen.

Denne symbolik og overførte betydning af ord virker slående og gribende på mig, og giver mig en større "sanselig" forståelse af tingenes sammenhæng og af budskabet."

Her har vi en af de meget få direkte henvisninger i vort materiale til "betydnings"- eller "fortolknings"-siden af den valgte passage: Den formidler på en særlig måde bogens "budskab". Men det er tydeligt at oplevelsens styrke, og det at passagen er valgt, ikke har så meget at gøre med hvad betydningsindholdet egentlig er (det ekspliciterer Olga da heller ikke) - men derimod primært med den økonomi som ligger i at udtrykket er lille, men indholdet stort. Passagen er kun på nogle linjer, men rummer ifølge Olga *hele* bogens budskab og giver en "sanselig" forståelse af tingenes "sammenhæng" i bogen.

At passagen kan gøre det, mener hun, skyldes bl.a. to billedlige størrelser. For det første er der det symbolske grønne lys, der er brugt hele bogen igennem. Et meget enkelt

Fejl! Ukendt argument for parameter.

symbol - men i kraft af sin gentagne brug i mange sammenhænge får det en stor mængde indhold knyttet til sig. For det andet er der billedsproget om bådene, der er "så enkelt men som dog rummer hele essensen".

Hvis vi et øjeblik går ud over hvad Olga selv har sagt, kunne man tilføje at betydningsindholdet i denne passage og dens symboler - og i det hele taget de mest effektfulde passager hos Scott Fitzgerald - er så mangfoldigt, for ikke at sige dunkelt, at den psykodynamiske virkning beror på en art illusion: Hvad Fitzgeralds tekst egentlig "betyder", er nemlig umuligt at sige; den betyder ganske enkelt ikke noget bestemt. Men i kraft af bl.a. hans symbolbrug føler man som læser alligevel at man har "fattet" det man på den anden side godt kan fornemme er "ufatteligt". Hvis dette er en rammende beskrivelse af oplevelsen, forklarer det også hvorfor den er fascinerende: Man oplever at man kan, hvad man godt véd man ikke kan.¹²

Læseraktivering

Der er et andet centralt oplevelses-element i Olgas beskrivelse. De sidste linjer af *Gatsby*, siger hun, "indeholder hele bogens budskab, *uden at dette siges direkte formanende*" (C.K.'s kursivering). Det er altså ikke forfatteren eller teksten der udlægger budskabet; det er læseren selv.

Alle ved at hvis man selv forstår en vittighed, er det en meget forskellig oplevelse fra det at få den forklaret. Det samme gælder også *Den store Gatsby*. Det sublime ved oplevelsen af sådan en bog har ganske vist nok at gøre med at den har visse betydningsindhold som vi forsøger at finde ved fortolkning; men frem for alt har det sublime at gøre med at vi som læsere tilegner os disse betydninger selv. At forstå *selv* er en oplevelse af præstation, styrke, stimulans; at få forklaret, om det så er selve forfatteren der forklarer, er alt det modsatte.

Når vi læser en sagprosatext, f.eks. et universitetsspeciale, er det anderledes: Her er det en (ofte savnet) kvalitet at teksten selv kan sige klart og tydeligt hvad dens budskab er. I en litterær tekst derimod er det læseren der skal se budskabet; og hvad mere er: budskabet behøver på ingen måde være tydeligt. Selve dunkelheden, *utydeligheden* kan tværtimod være en kvalitet.

"Teksten sætter krav til læserens fantasi og indlevelsessevne. Billedsproget aktiverer én til at forsøge at løse "gåden/rebussen" - "oversætte" den, om man vil. Intuitivt opfatter jeg helheden og når mere eller mindre frem til min egen "løsning", men de enkelte bestanddele er det sværere at forklare. Det er netop dette, som jeg synes gør bogen så spændende at læse." Sådan lyder Gretes kommentar - ikke til *Gatsby*, men til Johannes' Åbenbaring.

I denne kommentar er både læseraktiviteten og utydeligheden vigtige elementer i oplevelsen: Det er læseren der forstår, og forståelsen er hverken entydig, sikker eller udtømmende. *Netop derfor* er læsningen spændende.

Man kunne roligt sige det samme om de passager fra *Kongens Fald* som Anne har valgt - og om hele bogen. Både i detaljerne og helheden er det en på alle måder dunkel bog. At den alligevel kan være så god, forklarer man ofte ved at sige at "hver læser kan fortolke den på sin måde" - altså at hver læser kan lægge sin egen betydning ind i den. Men den forklaring er naiv. Det er jo ingen specielt spændende oplevelse for den enkelte læser at andre læsere kan opleve noget helt andet. Det spændende er snarere at bogen for *hver enkelt* læser forbliver flertydig - at mange betydningsindhold i indbyrdes spænding indgår i oplevelsen *samtidig*, ikke at man frit kan vælge én.

Eksempel P. Selve det at man ikke kan forstå entydigt eller sikkert, er også centralt i

kommentaren til det næste eksempel. Pia har valgt en passage fra Michael Strunges *Nigger - eller Mit nøgne hjerte* som eksempel på det gribende og tiltrækkende. Den består - lidt i lighed med eksemplerne fra *Profeten* og Johannes' Åbenbaring - af en serie metaforer der udtrykker den samme idé.

Fotograferede man min hjerne, min krop, mine lemmer indefra (uden blitz, selvfølgelig), ville man se, at det hele er totalt sort. Ja, osse knoglerne. Og de hvide blodlegemer. Hvide blodlegemer, vrøvl. Alle mine blodlegemer er sorte; mit hjerte er sort, en forbrændt og indskrumpet muskelklump. Mit hjerte er en nedsmeltet reaktorkerne: et sort hul der suger alt liv til sig, alle følelser, alt suger det til sig og det forsvinder for altid fra hjertet - intet slipper levende ud igen. Mit hjerte er en termokande med kold glemt kaffe i; et indtørret mosehul med et dødeligt syreindhold. Mit hjerte er en forladt by omgivet af en endeløs ørken; en død, tilkalket musling på bunden af dybhavet med en alt for stor sort perle i. Mit hjerte er en udbrændt sort dværg ved universets yderste kant; en forstenet solsort. Mit hjerte er en diamant, trykket ned af bjerge på hvis toppe nynnende børn vogter familiens får - en diamant uberørt af flammerne i jordens kerne. Mit hjerte er et stykke ensomt hårdt kul i en udtømt, efterladt mine.

Pia fascineres af dette "mørke syn på omverdenen", "skønt det umiddelbart ligger milevidt fra mit eget". Og hun spørger: "Hvorfor rammer hans ord mig? Hvorfor bliver jeg påvirket af hans sorte verden? Jeg ved det ikke - eller gør jeg ... ?"

Her er det igen en ubestemthed, en utydelighed i oplevelsen der er med til at fascinere. Læseren føler sig ramt, men ved ikke hvorfor - hun ved ikke hvad digterens syn har med hende selv at gøre. Man kunne måske antage at når man har en oplevelse som her beskrevet, er det fordi man ikke forstår med sit *bevidste* jeg - men samtidig føler at man forstår med sit *underbevidste*.

Eksempel R. Rosa beretter noget tilsvarende om sin oplevelse af en sætning fra Pablo Nerudas erindringer *Jeg bekender jeg har levet*. Han skriver om en kvindes smil - en kvinde som natten forinden er kommet til ham i mørket, og som han har elsket med uden at se hendes ansigt:

Hende kunne det være. Da jeg iagttog hende fra min bordende, mente jeg at bemærke et raskt blik og et umærkeligt smil. Og jeg følte det som om dette smil blev større og dybere og foldede sig ud i min krop.

"Denne sætning gav mig en spontan følelse af varme der breder sig ud i hele kroppen ... jeg kendte den, men jeg havde aldrig været den egentlig bevidst ... Det er flot, at Neruda med ord kan formidle et sanseligt indtryk, så man mærker det i sin krop næsten før man når at opfatte ordenes mening."

At mærke indtrykket sanseligt *næsten før man når at opfatte ordenes mening* - det er en rammende beskrivelse af det at forstå noget underbevidst, før (og uden) bevidstheden forstår det.

At "forstå" betyder som oftest at forstå på en bevidst måde. Men fascinationen ved fiktion består måske netop i at vi oplever at forstå mere end vi bevidst forstår. Vi fornemmer, og fascineres af, vor egen underbevidste forståelse. Vi oplever at vi "sprænger grænsen" for vor normale forståelse.

Eksempel S. En beslægtet oplevelse har vi når en indsigt der hidtil kun har været underbevidst, bliver bevidst - f.eks. ved at udtrykkes rammende og eksplicit. Så er det at man kan "slå sig

for panden" og udbryde: "Åh! Det skulle jeg have sagt selv!" Signe nævner et udsagn fra Jørgen-Franz Jacobsens roman *Barbara*; hun mener at det "virker fordi det endelig sætter ord på noget som man måske har kunnet fornemme et sted". Det udsagn som får Signe til at føle sådan, er en replik der netop formulerer den samme erkendelse. Det er bogens kloge kommentator, sorenskriveren, der siger: "Man bifalder kun (...) hvad man ved i forvejen (...) Resten er røg."

Fornemmelsen af at "få sat ord på" er en art grænseflytning: Man får, med tekstens hjælp, flyttet grænsen for ordenes magt et skridt længere ud, og får derved selv en psykodynamisk gevinst i form af en *fornemmelse* af mere magt over sin omverden.

Eksempel T. Tine citerer et skrækindjagende afsnit fra Fay Weldon's novelle "Og derpå slukke lyset ...".

Han lukkede Tandy op og tog det hele ud. Livmoder, æggeledere, æggestokke. Snip, snip. Tang, søster! (Sygeplejersken havde glødende øjne over masken, der mindede ham om fortiden.) Han sad ved Tandys seng, da hun vågnede af bedøvelsen, og han fortalte hende, hvad han havde gjort.

"Jeg syntes hellere, vi måtte være på den sikre side," sagde han.

"Men hvad var der i vejen med dem?"

"Sådan set ingenting," sagde han, "men en livmoder er en stor kilde til besvær hos kvinder på din alder."

"Siger du, at du fjernede tre fuldstændig sunde organer?"

"Sådan set, ja," sagde han. "Cysten var godartet, men det ville den næste måske ikke være. Og jeg har indlagt et østrogendepot, så du er i virkeligheden bedre stillet nu, end du var før. Østrogen sinker alderdomsprocessen. Jamen, sig mig," sagde han nervøst, for hendes øjne var enorme og hekseagtige, "hvad nytte har en kvinde på halvtreds af de organer? De har tjent deres formål. De er ikke til nytte for nogen."

Tine kommenterer: "Det er min personlige angst for ikke at være den besluttende, dømmende og udøvende instans i mit eget liv, der rammer mig så dybt."

Min *personlige* angst. Hvorfor kan det være gribende - noget man betaler for - at læse om sin personlige angst og dens virkeliggørelse i fiktion?

Måske på grund af den psykodynamiske gevinst: at der i den læseoplevelse ligger en vis fornemmelse af magt. At få det frygtede benævnt, beskrevet, ført helt til ende i fiktion - deraf følger en oplevelse af i højere grad at beherske det. Det kan være det er en illusorisk oplevelse. Men derfor kan en læseren - eller digteren - godt have den alligevel. Som John Donne skrev i et digt om ulykkelig kærlighed, "The Triple Fool": "Grief brought to numbers cannot be so fierce,/ For he tames it, that fetters it in verse."

Intensitet, kontrast, økonomi, læseraktivering. En læseraktivering der blandt andet kan tage form af en oplevelse af at magte, beherske, "tæmme" virkeligheden. Disse begreber viser sig at beskrive centrale egenskaber i samtlige deltagers eksempler på gribende fiktion.

Centralt i selve eksemplerne står egenskaber som har at gøre med det Freud i sin teori om vittigheder kaldte teknikker - vi kunne også kalde det dynamiske eller "fysiske" egenskaber.

De begreber vi finder hos vore fiktionslæsere er endda i nogen grad de samme som dem Freud brugte - skønt ingen af læserne i denne undersøgelse kendte hans værk. "Kontrast" og "økonomi" står centralt hos Freud. De vi har kaldt læseraktivering kan ses som et skridt videre i analysen i forhold til hvad han kaldte "indirekte fremstilling" (*indirekte Darstellung*):

Fejl! Ukendt argument for parameter.

Når noget i en vittighed siges indirekte, får denne teknik læseren til selv at læse det usagte ind - og det er heri vittigheden består: ikke i det specifikke indhold, men i at det er sagt indirekte og derfor aktiverer læseren.

Kun intensitetsbegrebet genfinder man ikke i Freuds katalog over vittighedsteknikker. Det er vel karakteristisk for vittighedsgenren at følelsesmæssig intensitet ikke er dens sag. Men alle de øvrige gennemgående træk ved det som læsere gribes af i fiktion, er identiske, eller nært beslægtede, med Freuds. Og alle træk har det til fælles med Freuds, at de er dynamiske, fysiske, eller som Freud ville sige, "tekniske" fænomener - ikke semantiske. Ikke ét eksempel kan tages til indtægt for at selve betydningsindholdet, dvs. et semantisk indhold fremkommet ved fortolkning, er årsagen til fascinationen. Selv dér hvor læserne peger på noget der minder om et fortolket indhold som kilde til deres fascination, skyldes den snarere den psykodynamiske virkning af at *tilegne* sig dette indhold - et indhold som disse læsere for så vidt kender og anerkender i forvejen; hvad de glæder sig over, er selve den aktivering eller den følelse af kraft eller beherskelse der følger af at få dette indhold formuleret.

I det hele taget er det fristende at foreslå at den virkning på psyken der er fælles for eksemplerne, har at gøre med en følelse af forøget psykisk kraft eller magt. Det almindelige læsere værdsætter og ofrer ressourcer på at tilegne sig i fiktion, er altså næppe betydningsindhold eller fortolkninger, sådan som det herskende paradigme i litteraturteorien vil have os til at tro, men snarere en følelse af tilført beherskelse, spændvidde, dynamik.

Betydningen ud ad fordøren - ind ad bagdøren

Linjen i denne artikel har været at sætte begrebet "betydning" på porten som litteraturteoriens centrale begreb. Gennemgangen af de 19 læsers udvalgte passager og deres kommentarer skulle sandsynliggøre at det fremherskende litteraturteoretiske paradigme er ude af trit med de menige læsere som litteraturen i sidste instans er skrevet til - læsere der ikke har litteratur som betalt arbejde, men som selv investerer i den, fordi de åbenbart tillægger den en specifik værdi, ud over den at være interessant objekt for professionel udforskning.

Hvad litteraturens specifikke værdi, dens centrale interessemoment, kan være, er antydnet ovenfor: psykodynamiske gevinstoplevelser som læsere har erfaret kan udløses af dynamiske træk i teksterne selv.

Men skal "betydning" og "fortolkning" så ifølge denne synsmåde jages helt ud litteraturteorien? Skal vi, som Susan Sontag har krævet det i et berømt essay, have en "erotics of art", hvor betydningsindholdets rolle er "very, very tiny"?¹³

Det ville være en mærkelig model af litteraturlæsning der ikke tildelte "betydning" og "fortolkning" en afgørende plads. Det er heller ikke sådan en model der toner frem af eksemplerne ovenfor. Læserne i denne undersøgelse interesserer sig naturligvis for betydning, som noget ganske afgørende endda. Den er blot ikke et afgørende *mål* for deres læsning; den er snarere et afgørende *middel* til andre slags mål. Selve det at søge efter ufuldbyrdet betydning - at sidde med en udtryksside foran sig og være engageret i en uvilkaarlig søgen efter en tilhørende indholdsside - er genstanden for læsernes fascination, fordi denne søgeproces ledsages af et psykodynamisk udbytte; måske det afgørende udbytte, selve målet eller interessemomentet ved litteraturlæsning. Altså det at lede efter betydning(er), ikke det at finde dem.

På den måde kan man forklare at de mest værdsatte forfattere og tekster så ofte er dem hvis betydning eller "budskab" man ikke kan finde. Hvis det fundne betydningsindhold

var selve interessemomentet ved at læse, så ville det være ganske gådefuldt at forfattere som Johannes V. Jensen eller Scott Fitzgerald har ladet deres værker meddele deres betydninger på en så uklar måde, at forskere og læsere gennem årtier ikke har kunnet enes om dem. Eller også måtte man sige at disse forfattere er estimerede fordi de giver meget arbejde til professionelle fortolkere og pædagoger - en forklaring som måske kun Stanley Fish vil kunne acceptere.

Hvis derimod betydning og søgen efter betydning kun er midler - hvis altså målet med litteraturlæsning er psykodynamiske fænomener der bl.a. opstår under en sådan betydningssøgen, og ikke betydningerne selv - først da giver det mening at de mest dunkle tekster og passager ofte er nogle af de "bedste".

I et sådant perspektiv bliver der også mening i en lang række iagttagelser som litteraturforskere og filosoffer har gjort om litteraturens egenskaber - men som stemmer dårligt med at en eller anden betydning som teksterne meddeler, skulle være deres centrale interessemoment. Det gælder ikke kun de tanker om litterære teksters virkemåde som Freud, Vygotskij og Aristoteles har gjort sig; det gælder også f.eks. Louise Rosenblatts insisteren på at skelne mellem æstetisk læsning og "efferent" læsning, dvs. den der "bringer noget med ud" af teksten.¹⁴ Hvis betydning var interessemomentet, så *var* læsningen efferent; i "æstetisk" læsning ligger interessemomentet i læsningen selv.

En anden teori der får mening i denne sammenhæng, er Roman Jakobsons idé om at "indstillingen" i læsning af digtning er rettet mod ordene, udtrykssiden, lydsiden; det er den netop fordi læseren kastes ud i en søgen efter latent, potentiel, ikke-konventionel betydning. Vi fascineres af udtrykssiden i poesi, fordi den fører ud på en uafsluttet og fascinerende ekspedition efter indholdssiden.¹⁵

I samme forbindelse kan man nævne Susanne K. Langers teori om at alle kunstarters prototype er musikken, og at det fascinerende ved kunst generelt er dens evne til at være "*an unconsummated symbol*": "Articulation is its life, but not assertion; expressiveness, not expression". Dette er det samme som at sige at kunst, det være sig musik, billedkunst eller litteratur, er en udtryksside der søger efter sin indholdsside.¹⁶

Et perspektiv der går bag om dette, er angivet af teoretikere som Louis Hjelmslev, Adolph Stender-Petersen og Roland Barthes; de har hver for sig har peget på at i litteratur har vi ikke, som i anden sprogbrug, en udtryksside der meddeler en indholdsside, som er målet - men derimod en udtryks- og indholdsside der *tilsammen* er udtryksside for en indholdsside på dybere niveau. Vi har da at gøre med hvad Hjelmslev kalder et konnotationssprog, og læserens fascination gælder den *samlede* udtryks- og indholdsside. Det fænomen at dét indhold udtrykkes af dét udtryk er i sig selv et konnotativt udtryk - som sender os ud på en uafsluttet søgen efter konnotationstegnets indhold.¹⁷

Disse henvisninger skal ikke være fuldstændige, men blot antyde at der trods alt i litteraturteorien er beredt en grund for det at se betydning ikke som målet for læsningen, men som et af midlerne til et helt andet mål. Målet, interessemomentet, med at læse litteratur er i så fald de psykodynamiske udbytter der opstår i konfrontationen med tekstens udtryksfulde, dynamiske egenskaber. Denne konfrontation består *blandt andet* af uvilkårlig søgen efter ufuldbyrdet betydning, eller af tilfredsstillelsen ved selv at aflæse betydning. Men bevidstheden om betydning er langt fra altid til stede i læserens fascination, og når den er det, da kun i en rolle som middel. En mere generel fællesnævner for litteraturens interessemoment er: det psykodynamiske udbytte af mødet med det blot og bart udtryksfulde.

Hvilken slags litteraturvidenskab det så burde give anledning til, er en anden, fascinerende historie.

Litteraturhenvisninger:

Barthes, Roland: "Éléments de sémiologie". *Communications* 4 (1964), 91-135.

Brandes, Georg: "'Det uendeligt Smaa" og "det uendeligt Store" i Poesien". Oprindeligt i *Kritiker og Portraiter* (1870), 279-297. Optrykt i *Essays* (red. Werner Svendsen). København (Gyldendal) 1963, 32-42.

Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics*. London (Routledge & Kegan Paul) 1975.

Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs*. Ithaca (Cornell University Press) 1981.

Culler, Jonathan: "Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism". *Comparative Literature* 28 (1976), 244-256. Optrykt i *The Pursuit of Signs*, 3-17.

Culler, Jonathan: "Semiotics as a Theory of Reading". *The Pursuit of Signs*, 47-79.

Earthman, Elise Ann: "Creating the Virtual Work: Readers' Processes in Understanding Literary Texts". *Research in the Teaching of English* 26 (1992), 351-384.

Fish, Stanley E.: *Is There a Text in This Class?* Cambridge (Harvard University Press) 1980.

Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*. 1. udgave 1905. Her jfr. *Studienausgabe*, Band IV. Frankfurt/M. (S. Fischer Verlag) 1972, 9-219.

Freud, Sigmund. "Der Humor". *Studienausgabe* Band IV, 275-282.

Hancock, Marjorie R. "Exploring the Meaning-Making Process through the Content of Literature Response Journals: A Case Study Investigation". *Research in the Teaching of English* 27 (1993), 335-368.

Hjelmslev, Louis: *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. København (Akademisk Forlag) 1943.

Jakobson, Roman: "Die neueste russische Poesie". I Wolf-Dieter Stempel (udg.): *Texte der russischen Formalisten* II. München (Wilhelm Fink) 1972, 19-135 (parallel tysk og russisk tekst).

Jakobson, Roman: "Linguistics and Poetics". *Selected Works* III. The Hague (Mouton) 1981, 18-51.

Jakobson, Roman: "Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry". *Selected Works* III, 87-97.

Jakobson, Roman: "Grammatical Parallelism and its Russian Facet". *Selected Works* III,

98-135.

Kock, Christian: "Roman Jakobson og det underbevidste". *Litteratur og samfund* 46 (1990), 137-149.

Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass. (Harvard University Press) 1942.

Langer, Susanne K.: *Feeling and Form*. New York (Scribner) 1953.

Stender-Petersen, Adolph: "Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie". I *Théories et problèmes: Contributions à la méthodologie littéraire*. (= *Orbis Litterarum*, supplementum II). København (Munksgaard) 1958, 136-152.

Vygotsky, Lev Semenovich. *The Psychology of Art*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1971.

Wolfe, Tom (red.): *The New Journalism*.

1. Stanley Fish: *Is There a Text in This Class?*, s. 371.

2. *Is There a Text in This Class?* s. 355. Jonathan Cullers kritik fremkom i artiklen "Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism" i 1976; optrykt i *The Pursuit of Signs* 1981.

3. "Semiotics as a Theory of Reading", i *The Pursuit of Signs*, 47-49. Projektet om undersøgelse af læseres "litterære kompetence" fremføres første gang i Cullers *Structuralist Poetics*, 1975.

4. I *Research in the Teaching of English* 27 (1993). Et andet eksempel er Elise Ann Earthman: "Creating the Virtual Work: Readers' Responses in Understanding Literary Texts". *Research in the Teaching of English* 26 (1992), der bruger "think-aloud-protocols", kendt fra kognitiv psykologi og skriveproces-forskning, men som ureflekteret går ud fra at læseres respons og interaktion med teksterne er synonymt med "the ways readers create meanings from literary texts".

5. *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*. 1. udgave 1905. Her jfr. *Studienausgabe*, Band IV. Frankfurt/M. (S. Fischer Verlag) 1972, 9-219.

6. "Der Humor". *Studienausgabe* Band IV, 275-282; citat fra s. 279.

7. *The Psychology of Art* (am. udgave 1971), s. 213.

8. *The Psychology of Art*, s. 187-205.

9. Se Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key* og *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. For Susanne Langer er musikken prototypen for alle kunstarter i kraft af den måde musik har "betydning" på - den har alle formelle forudsætninger for at have betydning, men den har ikke noget konventionelt betydningsindhold tilordnet på den måde som sprogets elementer har. Det er i denne forstand at den har latente, ufuldbyrdede

Fejl! Ukendt argument for parameter.

betydninger. Og det samme har den andre kunstarter, også de sproglige; det interessante betydningsniveau ved dem ved dem er ikke den sproglige betydning, men derimod den ufuldbyrdede betydning hvis udtryksside er værkets overordnede rytme, bevægelse, dynamik.

10. Roman Jakobson har gentagne gange betonnet poesiens tendens til at bruge parallelismer af denne og lignende typer; sml. bl.a. i hans foredrag fra 1919, optrykt på tysk som "Die neueste russische Poesie", og i artiklerne "Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry" og "Grammatical Parallelism and its Russian Facet".

11. I forelæsningen om "'Det uendeligt Smaa" og "Det uendeligt Store" i Poesien" (1870). En central formulering er denne: "det Enkelte er Livet og fremkalder Illusionen. Netop fordi man ikke strax indseer en Grund, hvorfor der nævnes saa ringe, saa ligegyldig og tillige saa nøiagtigt bestemt en Enkelthed, synes den umuligt at kunne være opdigtet. men i dette usle Ord hænge alle de andre Forestillinger som i en Kjæde. Er dette virkeligt, saa er ogsaa alt det andet virkeligt". Med dette har Brandes foregrebet Roland Barthes' teori om "l'effet de réel". En tankevækkende forklaring på at konkrete detaljer kan være saa læseraktiverende, har Tom Wolfe givet i et appendiks til sit forord til antologien *The New Journalism*: den velvalgte detalje får et følelsesmættet helhedsbillede fra læserens erindring til at træde frem; det er altså læseren selv der ud fra "det uendeligt små" skaber "det uendeligt store".

12. I tilknytning til Roman Jakobsons teori om underbevidste mønstre i poesien (se note X) har jeg selv foreslået følgende beskrivelse af denne type oplevelse: "den underbevidste "forståelse" opleves som *grænseoverskridende*: den overskrider den grænse bevidstheden standser ved. Og selve denne følelse af grænseoverskridelser *er* oplevelsens appel" ("Roman Jakobson og det underbevidste", s. 145.)

13. "Against Interpretation" i *Against Interpretation and Other Essays*. 1966.

14. Louise Rosenblatts interesse for hvad der sker i læseprocessen blev markeret allerede i *Literature as Exploration* (1937) - en bog der var nogle årtier forud for sin tid. Hun genoptog og udbyggede sin "transaktionelle" teori i *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work* i 1978.

15. Jakobsons mest kendte formulering om den "poetiske indstilling" findes i hans berømte "Concluding Remarks" fra "Style in Language"-konferencen i Bloomington, Indiana, 1960, optrykt som "Linguistics and Poetics" i *Selected Works III*.

16. *Philosophy in a New Key*, s. 240; sml. *Feeling and Form*, s. 31.

17. Hjelmslevs definition af konnotationssprog findes i *Omkring sprogteoriens grundlæggelse* (1942), s. 106. Stender-Petersen definerer i sin artikel "Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie" (1958) litteratur ud fra Hjelmslev: i litteratur er udtryk og indhold tilsammen udtryk for en ikke-sproglig indholdsside, som han opfatter "als eine Kette von Emotionen (...) zwar nicht etwa eine Kette von Emotionsbegriffen, sondern eben gerade als eine Kette von Emotionen" (s. 144). Roland Barthes viderefører denne idé i sin indflydelsesrige definition af konnotation i *Éléments de sémiologie* (1964); her bruger han den ofte gengivne figur:

Fejl! Ukendt argument for parameter.

Signifiant		Signifié
Signifiant	Signifié	

Fejl! Ukendt argument for parameter.